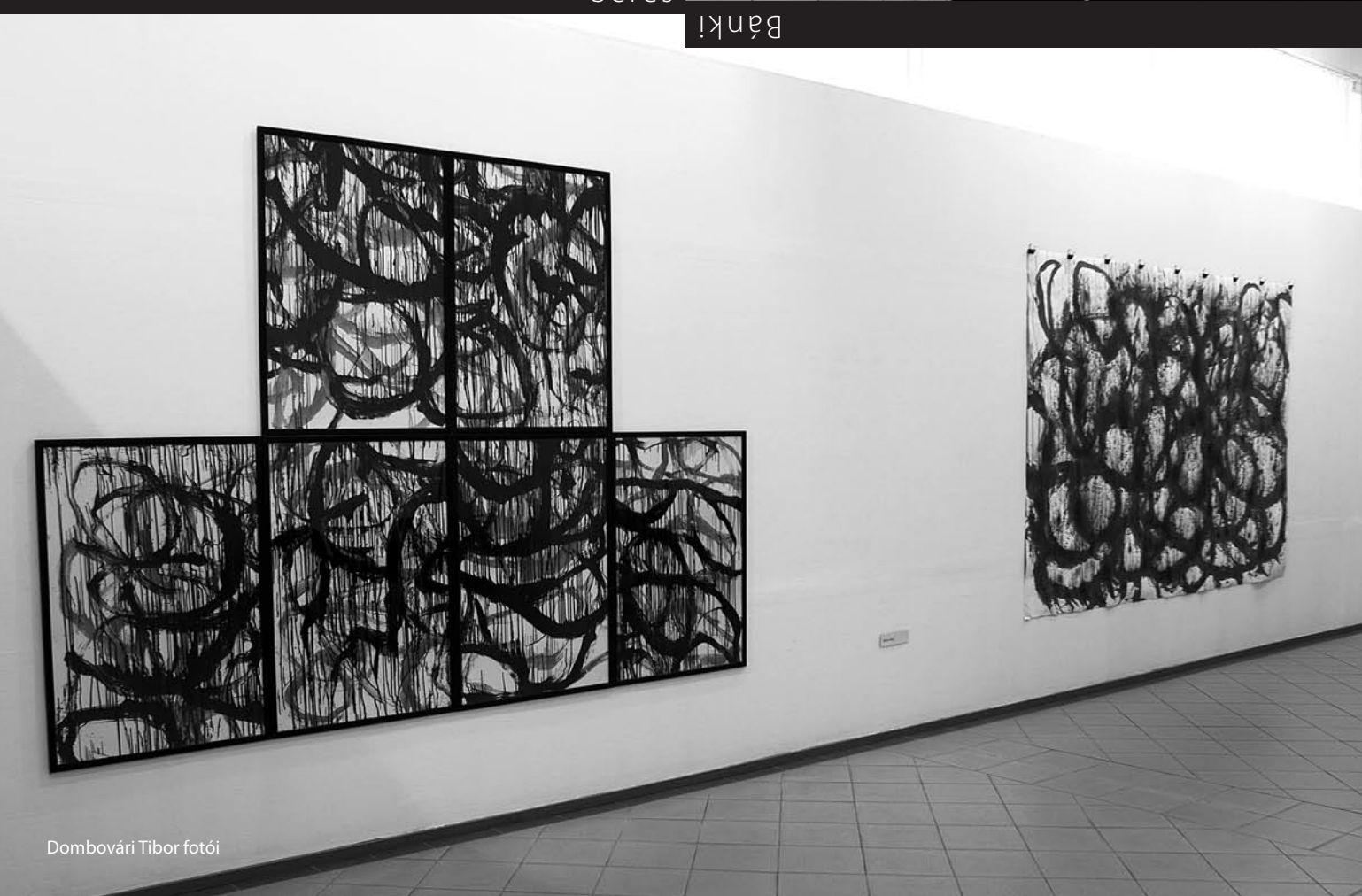




Seres

Bánki



▸ Nemes Z. Márió

A kép üres törvénye

A kánon egy héberen alapuló görög szó, melynek elsődleges jelentései: vessző, vonalzó, mérővessző, vagyis olyan eszközökre utal, melyek a hosszúság hiteles mérésére szolgáltak. Ebből a tárgyi értelemről alakult ki aztán később az elvontabb „példa, szabály, mérce” jelentés. Képzőművészeti és művészettörténeti kontextusban a kánon mint mérce a formák egymáshoz vonatkoztatott ideális arányát jelöli, vagyis egy olyan normatív szabályrendszert ír elő, mely a látható világ művészi ábrázolásának esztétikai törvényszerűségeit fogalmazza meg. A kánon a látható megfellebezhetetlen igazságaként mutatja be magát, mely egyben a szép mint esztétikai minőség titka és garanciája. A formák metafizikájáról beszélünk tehát, mely valamilyen idealitás nevében rendszabályozza és redukálja a természeti világ esetleges formátlanságát. Ha a kánon az ábrázoló művészet és/vagy a mimézis alapelve, akkor hogyan értelmezhető ez a fogalom az absztrakt festészet kontextusában? Hogyan működik a törvény, ha nincs *mire* alkalmazni, ha a természeti világ formalehetőségeit teljesen felfüggesztjük?

Seres László festészetében az absztrakt művészet történetének számos eljárása és poétikája szintetizálódik a gesztikus jelalkotástól egészen a festészet utáni absztrakcióig (*post-painterly abstraction*). A különböző műcsoportokat összekötő poétikai elv a „non ego festészet” ideálja, mely az Énhez kötött, kifejezőközpontú – expresszív – művészetet kívánja meghaladni egy személytelen objektivitás megteremtésének reményében. A festmény objektivitása itt azt jelenti, hogy a kép igazsága nem „külső” világ- és énvonatközvetítés viszonyrendszerében, hanem a képtér immanens szabályszerűségei alapján képződik meg. De akkor mit tekintünk itt kánonnak, illetve hogyan működik? Az ábrázolás törvénye – a természeti világgal párhuzamosan – határon kívül helyeződik ebben a festészetben, de ez nem az alkotás berekesztését jelenti, hiszen a kánon a reprezentáció általános elve helyett a reprezentáció *tárgya* lesz. Kétséges vállalkozás, mely azt a művészetfilozófiai problémát veti fel, hogy ha minden kép csupán önmaga mércéje alapján működik, akkor minden festmény külön kánon. Seres függőlegesen megnyújtott, egy-egy színre épülő munkáin Morris Louis „vászonszéli színoszlopai és aszketikus csíkjai” (Tandori Dezső) idéződnek meg. A kánon szó tárgyi értelmére visszautalva egyfajta vonalzókról és színórmértékekről van szó. Persze a színór elasztikus is lehet, erre utal a színcsíkok hullámmozgása, mely az esztétikai törvényhozás esetlegességét jelzi. Nem tudunk *mást* lemérni ezekkel a vonalzókkal, hiszen csak önmaguk mércéjét jelenítik meg és mutatják fel képként, vagyis Seres esztétikai objektivitása úgy válik általánossá, hogy mindig az individuális mű egyedi igazságához kötötten *egyszeri* marad.

A képzőművészeti kánon fogalmát elsősorban az emberi test ábrázolásakor juttatták érvényre a művészettörténetben. Bánki Ákos festészetéről beszélve ez a kontextus különösen fontos, hiszen az ő esetében a Seres-féle „non ego” helyett egyfajta „post ego” festéssel szembesülünk. Ez azt jelenti, hogy Bánki művei nem valamiféle esztétikai objektivitás értelmében személytelenek, mert képépítkezése alatt – kísérteties romkultúráként – mindig itt van az emberi testiség érzéki nyoma. Az emberi test kánonja Polükleitosztól Albertiig a test geometrizálását jelentette, mely törekvés rejtett feszültségben állt a reneszánsz humanista ideológiájával. A geometrizált test a humánus dicsőségét és az isteni terv racionalitását hirdeti, miközben megfosztja a természeti létezés esztétikai elevenségétől. Ezzel az ideológiával szemben Bánki képei a szervesség formátlanságába térnek vissza, abba az embertelenségben is vitális esztétikai dimenzióba, mely meghaladja test és lélek, egyén és sokaság megkülönböztetését. A csorgatott-fröcskölt festmények szerves alakzatai, sejtburjánzásai olyan pszichofizikai térképet alkotnak, melyen a bármilyen mesterséges kánon meghaladó *hús* önmozgása teljedik ki. Tekinthejtük ezeket a képeket anatómiai ábrázolásoknak is, csakhogy itt nem egy faj és/vagy egy konkrét test rejtélye tárul fel, hanem az egyedi testeket lehetővé tevő organicitás világszerkezete. Georges Bataille szerint az emberi test fel- és megnyitása során a belső szervek képei által az élet formátlan vérbőségével, a *plethorával* szembesülünk, mely az elevenség szado-erotikus tapasztalatával alapozza meg a mindennapi életet. Bánki képei hasonló hatást váltanak ki, hiszen segítségükkel a néző betekintést nyerhet abba a pulzáló és nyers ürességbe, mely a mindennapi testtapasztalat kánonjai mögött várakozik.

Képi objektivitás és/vagy a hús személytelen önfeltárása? – igazából nem két egymást kizáró alternatíva. Seres és Bánki hasonló kérdésekre keresik a választ, hiszen mindketten a művet avatják kánonná bármilyen előzetes ideológiai instancia helyett. Ennek értelmében a látható igazsága mindig a kép egyszeri érzékisége által közvetített esemény marad, melyet hiába próbálunk a humanizmus ideológiáival kontrollálni. A Mű mint kánon tehát nem emberléptékű, de nem is valami statikus idea reprezentációja, hanem egy olyan „üres” törvény, mely a mindenkor nézői tapasztalatban válik hatályossá, és csak azt ítéli el, aki nem hajlandó alávetni magát az önfelszabadítás imperatívuszának.